

La construction paramétrique de l'identité musicale

Nathalie Fernando



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/250>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2007

Pagination : 39-66

ISBN : 978-2-88474-071-5

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Nathalie Fernando, « La construction paramétrique de l'identité musicale », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 20 | 2007, mis en ligne le 16 janvier 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/250>

La construction paramétrique de l'identité musicale¹

NATHALIE FERNANDO

« Chaque homme est semblable à tous les autres, semblable à quelques autres, semblable à nul autre »
(CLYDE KUCKHOHN *in* Abou 2002: 35)

Objectif de l'article

Le caractère complexe et multidimensionnel du concept d'« identité » a mobilisé de nombreuses disciplines dont l'anthropologie (Barth: 1969), l'ethnologie (Lévi-Strauss: 1983), la psychologie (parmi les parutions récentes, Camilleri: 1990 et Lipiansky: 1998) ou, depuis bien plus longtemps, la philosophie (Leibniz: 1765²). La notion d'identité, bien qu'attachée à une certaine idée de permanence et de stabilité, relève de processus constructifs sans cesse opératoires, soumis à des facteurs de diverses natures ou animés par des motivations toutes aussi variées, dont le sujet est plus ou moins conscient: « L'identité se réduit moins à la postuler ou à l'affirmer qu'à la refaire, la reconstruire » (Lévi-Strauss, *op. cit.*: 331). De fait, les manifestations identitaires prennent des formes multiples et hétéroclites qui sont plus ou moins tangibles et préhensibles pour l'observateur.

Notre article se focalise sur la musique et, notamment — comme le laisse présager le titre — sur les paramètres qui entrent dans la construction d'une identité d'ordre musical. Il est toutefois bien entendu que cette dernière contribue à la construction d'une identité au caractère plus global telle que nous venons de la définir, surtout au sein de sociétés traditionnelles où la musique se trouve être au cœur du patrimoine culturel. Notre objectif est de comprendre comment des objets musicaux — tels des instruments ou les formes musicales qu'ils véhiculent — de par leur lien avec le symbolique ou le métaphorique et/ou, de par

¹ Je remercie Jean-Jacques Nattiez et Simha Arom pour leur relecture critique et leurs conseils.

² Les *Nouveaux essais sur l'entendement humain* sont achevés vers 1705 mais paraîtront bien après la mort de l'auteur.

leurs caractéristiques physiques spécifiques se distinguent les uns des autres et incarnent ainsi un aspect de l'identité musicale à travers laquelle une communauté se reconnaît. Il est un autre fait incontournable, à savoir que ce sentiment de reconnaissance peut être partagé à des degrés divers ou être incarné par des paramètres différents selon les individus. Cela n'empêche pas ces derniers de reconnaître conjointement que tel paramètre constitue bien une de leurs caractéristiques culturelles par rapport à la communauté voisine. Ils disent le plus souvent «ça, c'est de chez nous», sous entendu, «on ne le trouve pas ailleurs exprimé sous la même forme».

Bien que la problématique posée dans le présent ouvrage se compose de deux termes juxtaposés — «Identités musicales» —, la démarche consiste en fait à examiner les rapports qui prévalent au sein du triangle «Homme», «musique» et «identité». On ne peut ainsi évacuer le cortège des pièges liés au symbolique, au connotatif, aux systèmes de représentation, aux rapports entre musique et contexte — ou objet et fonction —, et à la dimension tripartite du langage musical lui-même, à savoir sa conception, sa performance et sa réception (Molino : 1975). Autant de facteurs qui laissent présupposer une problématique à « tiroirs » et à « trappes » dont nous allons tenter de cerner certains aspects à partir d'exemples concrets issus des musiques de tradition orale d'Afrique centrale.

Nous tenterons donc d'illustrer le rapport triangulaire que nous venons de poser à travers quelques-unes de ses déclinaisons, en montrant notamment les capacités à la fois culturelles et naturelles de l'Homme à produire un « langage » musical qui l'identifie, le caractérise au sein d'une communauté donnée parmi d'autres. Notre démarche recouvrira un aspect comparatif dans la mesure où l'identité — à l'instar de la culture — se définit dans la relativité des rapports qu'entretiennent les sociétés et les objets culturels qu'elles produisent. Pour les sociétés, Bernard Vienne rappelle : « Les frontières ethniques, les identités, sont créées et maintenues par le jeu des interactions entre les groupes » (Vienne, 1991 : 799, en référence à Barth, *op. cit*). Nous évoquerons les manifestations identitaires d'ordre musical qui rencontrent une théorisation explicite au sein de la communauté, comme celles qui reposent sur des conduites opératoires implicites dont le sujet peut être plus ou moins conscient. De plus, nous considèrerons plus particulièrement celles qui sont reconnues au sein de la communauté et relèvent indiscutablement d'une norme dont la portée sémantique est commune à l'ensemble d'un groupe. En tout premier lieu, nous déterminerons les paramètres qui nous semblent opératoires dans le cadre d'une construction identitaire d'ordre musical.

Outils théoriques et méthodologiques

Pour définir l'identité d'un groupe ou d'un individu, les sciences humaines font généralement appel à un certain nombre de « référents matériels » ou « physiques » (Muchielli, 1986 : 8-9)³ — tels que les possessions (territoire, machines, objets), les potentialités (puissance économique, financière, physique), l'organisation matérielle (agencement du territoire, de l'habitat, des communications), les apparences physiques (importance et répartition du groupe, traits morphologiques) —, de référents « historiques » — les origines, la filiation, la parenté, les mythes de création, les événements marquants, les signes d'acculturation —, de référents « psychoculturels » — tels les codes culturels (croyances, religions, systèmes de valeurs, comportements et habitus, les stratégies adaptatives, les références sociales) —, ou encore des référents « cognitifs », tels les compétences ou les traits psychologiques propres. Toutefois, « rares sont les définitions identitaires complètes qui utilisent tous les déterminants ci-dessus : [...] la définition d'une identité se fait à partir de quelques-uns de ces critères parce que la structure schématique ainsi tracée suffit à identifier différenciellement le groupe ou l'individu à un autre groupe ou individu. Dans l'identification, on retient en effet, d'une part les caractéristiques essentielles et, d'autre part, les caractéristiques marquant les dissemblances » (Muchielli *op. cit.* : 9). Les « référents » dont parle Muchielli recouvrent une série de « déterminants » qui, une fois combinés, permettent de définir l'identité d'un « sujet » au sens large. Pour la problématique qui nous occupe, nous préférons substituer le terme de « paramètre » — lequel peut en effet devenir un critère — à celui de « déterminant », d'une part. D'autre part, nos « référents » sont au nombre de trois puisque c'est la combinaison des facteurs « Homme-musique-identité » qui construit l'identité musicale d'une communauté. Cette identité musicale voit son homogénéité apparente se décomposer en une mosaïque paramétrique au centre de laquelle demeurent les instruments et les formes musicales en tant que vecteurs essentiels (*cf.* schéma 1). Par ailleurs, chacun des paramètres qui correspondent à ces deux vecteurs peuvent détenir un caractère identitaire propre — dont la liste des termes de nature très hétéroclite reste ouverte — en fonction de ses qualités intrinsèques ou des renvois symboliques qu'il provoque et qui, au final, déterminent l'identité musicale d'un sujet donné (objet culturel ou détenteur de ce dernier).

Ce schéma ne présente pas seulement des rapports hiérarchiques, mais des plans et des niveaux différents de relations entre « paramètres » dont la combinaison est à géométrie variable selon les contextes culturels. Nous allons ci-dessous illustrer certains modes combinatoires à partir d'exemples provenant de la Province de l'Extrême-Nord du Cameroun.

³ Nous ne citons pas de façon exhaustive les termes de référence donnés par Alex Muchielli. Par ailleurs, nous les avons quelque peu re-catégorisés et synthétisés.

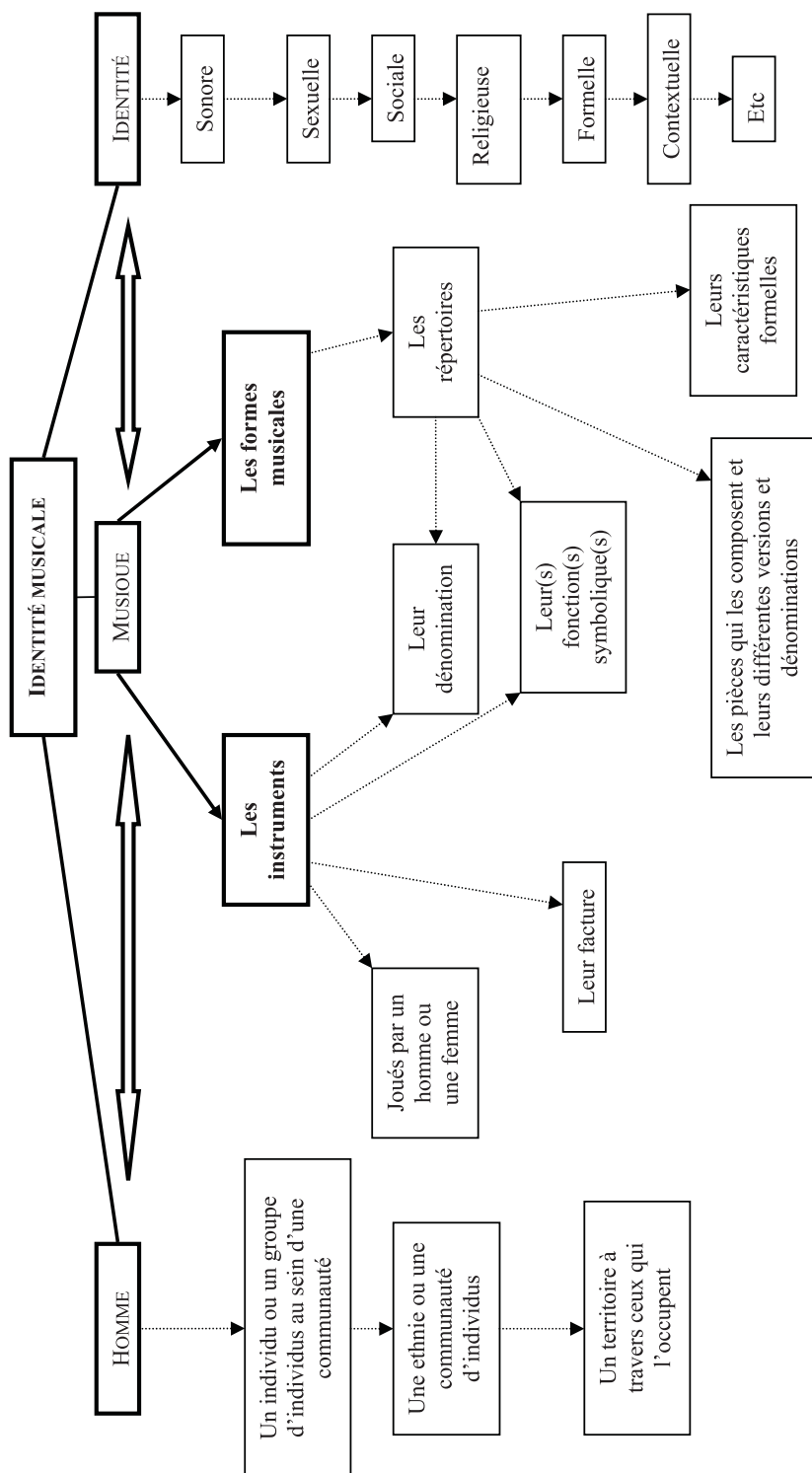


Schéma 1. Les «paramètres» de l'identité musicale

Sur le terrain

La partie septentrionale du Cameroun se trouve être à la croisée de multiples langues et cultures. Les deux millions d'hommes qui peuplent ses deux cent cinquante kilomètres carrés appartiennent à des obédiences religieuses distinctes : les uns, islamisés, sont arabes (les Shoa) ou héritiers des anciens royaumes musulmans installés sur le pourtour du lac Tchad⁴, ou encore issus de différentes fractions peuples sédentarisées dans la région depuis la fin du XVIII^e siècle. Les autres, animistes, se répartissent en une quarantaine d'ethnies différentes. Celles-ci se sont constituées, comme tant de populations dans le monde, à partir d'un brassage entre vagues successives de migrants et de populations autochtones installées de longue date. Véritablement agglutinées au sein des Monts Mandara, frontière naturelle avec le Nigéria, elles occupent un espace plus large en plaine, des premiers contreforts montagneux aux rives du Logone, fleuve marquant la frontière avec le Tchad. Ce sont elles qui vont particulièrement focaliser notre attention⁵. Elles présentent en effet une unité identitaire globale tout en entretenant suffisamment de différence pour défendre chacune une identité spécifique :

- elles font toutes usage d'une langue tchadique qui leur est propre ;
- elles partagent, selon leur situation géographique – plaine ou montagne – un certain mode d'organisation des pratiques musicales et du système musical, ainsi que de nombreux instruments, mais montrent en revanche des savoir-faire et des modes de pensée différents.

Eu égard aux paramètres que nous avons définis plus haut, chaque communauté animiste de cette région possède des instruments de musique appartenant aux quatre catégories de l'organologie – idiophones, membranophones, aérophones, cordophones – et, comme d'autres populations dans le monde, effectuent une répartition sexuelle rigoureuse quant à leur usage. Ainsi, tous les instruments sont joués par les hommes à l'exception de types bien particuliers de flûtes, de hochets-sonnailles et de tambours. Par exemple, chez les Tupuri, les tambours cylindriques à deux peaux sont frappés par les femmes pour signaler un décès. Selon le même principe, les hochets coniques composés d'un socle en cale-basse monté de fibres tressées, ou encore les sonnailles formées d'une chaîne de petits cônes en feuilles de rônier remplis de graines, sont, elles aussi, l'apanage des femmes. Ils rythment la musique vocale, qui n'est jamais exécutée *a cappella* (en dehors des berceuses), mais toujours accompagnée d'instruments mélodiques ou de tambours. Les premiers sont tenus en main ou attachés aux mollets, les secondes entourent les chevilles des danseuses. Quant aux flûtes

⁴ Sokoto, Bornou, Kanem, Baguirmi, Wandala ou Mandara.

⁵ Nous avons mené une étude comparative entre les Mofou, Mafa, Mofou-Goudour, Mouyang, Tupuri, Massa, Moundang et Guiziga.

	saison sèche					saison pluvieuse					saison sèche			
	janv.	février	mars	avril	mai	juin	juillet	août	septembre	octobre	novembre	décembre	janv.	
Calendrier grégorien														
Calendrier oulémé	wālāmāiáyà	májàlā	xəḥà	mācād'ādāk	saxálá	māxālāyāvəx	dāfābārāgwāndələ	dāfābārāwəḥām	médəkədəm	səməmdáy	àniy wəl	māḥab xāy		
Traduction littérale	temps /enlever	rhume (fête)	fonte du fer	balayer /épinés	essuyer /restes	écraser une 2 ^e fois /champ	nouriture /dehors /gwendélé (fête gwendélé)	nouriture /dehors /ouldémé (fête ouldémé)	incendie	fête mbrémé	chose /femme	battre/mil		
Activités ou fêtes	fête de wālāmāiáyà		débroussaillage des champs		semaillés	1 ^{er} binage	2 ^e binage	fête de dāfābārā	coupe du mil puis récolte					
	Tambours gwāndārāyà et dēwāḍēmā + hochets āḡākātā et kwātsā-kwātsāyā + voix de femmes + sistre hūlēhəngər		āmbéləy gwārā (3 flûtes en argile)		āḡwīlī (9 flûtes en bambou)		tālākway (3 flûtes en écorce)		āḡzələy (3 à 5 paires de flûtes en roseau)					
Formations instrumentales et vocales											dènənà (3 flûtes en bois)			
											kwērāndà (harpe pentacorde)			
											dènənà			
											kwērāndà			
hors cycle	àsàgālā (5 flûtes en corne) + tambour àtīm + trompes mēḡləy + hochets kwēḍēḍē													
agraire	voix de femmes : ā dēmēf ī hūmbə (chants à moudre) et berceuses													

Tableau 1. Calendrier musical oulémé

spécifiquement dévolues aux femmes, elles sont faites à partir des roseaux qui poussent le long des marigots. Les femmes les taillent en saison des pluies pour se confectionner un jeu de dix à quinze flûtes de grandeurs différentes regroupées par deux ou trois, selon les ethnies. Ces flûtes constituent le pendant féminin des flûtes à quatre trous de jeu en écorce d'arbre réservées aux hommes (chacun de ces instruments figure dans le tableau 2, *cf. infra*). Curieusement, le fait que certains instruments soient réservés aux hommes ou aux femmes n'affecte pas nécessairement la composition du chœur, souvent mixte, qui se joint à l'effectif instrumental. Il s'agit donc bien d'une identité masculine ou féminine attachée spécifiquement au type d'instrument en rapport avec celui ou celle qui en joue. Cette identité d'ordre sexuel complète l'identité formelle que lui confère déjà sa facture.

En sus de ces attributs identitaires, chaque instrument détient une fonction symbolique particulière en relation avec le contexte d'exécution dans lequel il prend place. Dans les Monts Mandara, où les populations vivent grâce à la culture du mil et l'élevage de menu bétail, il existe une véritable osmose entre le cycle végétal et la musique — le cycle annuel de la culture du mil étant lui-même une illustration métaphorique de la vie de chaque individu au sein de la communauté.

Le tableau ci-contre synthétise les principales étapes qui jalonnent l'année musicale des Ouldémé. De bas en haut sont représentés les saisons, les mois du calendrier (grégorien occidental et lunaire ouldémé), les principales périodes, fêtes et activités agricoles, et les ensembles instrumentaux qui leur correspondent.

Deux grandes fêtes marquent les saisons de l'année. La première, *wālāmātáyà*, a lieu en saison sèche, quelques jours après la nouvelle lune du mois de *májàlà* (vers le début du mois de février). Elle clôt les battages du mil et annonce l'arrivée d'un autre temps. De nouvelles cases on été élevées, ici ou là, et les dernières couvertures des toits sont en passe d'être achevées. *Wālāmātáyà* correspond à la période des mariages. Munies de sonnaillles de chevilles (*āḷākàtsà*) ou tenant en main des hochets en calebasse (*kwātsā-kwātsāyā*), les femmes chantent et dansent pour faire honneur aux nouvelles épouses, accompagnées des tambours tenus par les hommes (*déwádèwè* et *gwàndàràyà*). Ces derniers les encouragent, scandant la danse avec des sistres ou secouant des hochets. Plusieurs jours de fête vont ainsi se succéder, en fonction des réserves de mil que les villageois auront pu mettre de côté pour l'occasion.

Quelques jours plus tard, les jeunes hommes restés célibataires sortent les flûtes *āmbélēḡ gwàrà* pour entonner leur complainte : « Bientôt les gens vont aller travailler aux champs, et moi, qui suis resté célibataire, comment vais-je faire ? Qui va me préparer à manger ? Quelle est la femme qui va s'occuper de moi ? ». Ces flûtes en argile prennent la forme de cornes de bélier, symboles de puissance et de fertilité.

A ce stade de l'année, la saison sèche tire à sa fin et les sols sont prêts à être ensemencés. Tous les montagnards attendent l'arrivée des premières pluies

que vont annoncer les flûtes *àzīwīlī*. Celles-ci sont exclusivement attachées au chef de la pluie et n'appartiennent qu'aux membres de son lignage.

C'est aussi au début de la saison pluvieuse que les jeunes femmes sortent les flûtes *ázèlèr*. Elles en joueront durant toute la saison des pluies jusqu'au début des récoltes et plus intensément lorsque le mil sera mûr. Pour les plus jeunes, le temps de la croissance du mil correspond aux fiançailles. Dans un jeu de séduction, la musique des flûtes *ázèlèr* répond à celle des flûtes *tālákway* tenues par les jeunes hommes. Censées favoriser la croissance du mil, ces dernières sont utilisées après le premier binage jusqu'à la fin de la récolte.

La période de maturité du mil apparaît comme un point culminant dans la culture ouldémé : si une jeune femme, mariée à la fête de *wālāmātáyà* est enceinte quelques semaines après, au moment des semailles, et accouche lorsque l'épi de mil, prêt à être coupé, regorge de graines mûres, elle sera particulièrement entourée et la naissance de son enfant fêtée comme il se doit pour être en parfaite communion avec le cycle végétal.

Le retour de la saison sèche impose de faire disparaître toutes les flûtes, à l'exception des *dènèrà*. Il s'agit de trois petites flûtes en bois au timbre particulièrement strident. Elles sont jouées tout au long de la saison sèche, conjointement à la harpe *kwērāndà*. Cette dernière accompagne fréquemment les battages et résonne notamment au cours des marchés hebdomadaires qui réunissent les villages des communautés alentour, ou encore, l'après-midi dans les différents « cabarets » improvisés par les femmes pour y vendre leur bière de mil. De même, au début de la saison sèche et au moment des soirées les plus froides, les musiciens apprécient de se retrouver autour d'un feu pour chanter ou raconter l'histoire du *kwērāndà*.

Le temps de la construction des nouvelles cases est revenu. *Wālāmātáyà* approche et l'on commence à rénover les tambours et à s'exercer pour être prêt au moment de la fête. Un nouveau cycle s'annonce et tout se reproduira à l'identique.

Ainsi se déroule l'année musicale ouldémé : chaque formation instrumentale y détient une fonction symbolique particulière eu égard au cycle de la culture du mil et aux événements marquants de la vie communautaire. On remarque que la plupart des effectifs instrumentaux sont constitués de façon homogène – comme c'est le cas dans d'autres ethnies montagnardes –, c'est-à-dire composés chacun d'un seul type d'instrument : flûtes en bambou, flûtes en roseau, flûtes en écorce d'arbre, flûtes en argile⁶. La fonction symbolique qui leur est attribuée est donc liée en premier lieu à la facture et au timbre de celui-ci. Ainsi, chaque circonstance

⁶ Deux ensembles font exception : le premier, portant le nom de la fête qu'il accompagne – *wālāmātáyà* – est composé de tambours de différentes factures qui accompagnent des chants ; le second – *àsàgàlà* – réunit des flûtes en corne et bois, une trompe et un tambour cylindrique. L'usage de ce dernier est aussi « hors calendrier »,

dans la mesure où il intervient durant les cérémonies de deuil qui peuvent se tenir à tout moment de l'année (nous reviendrons ultérieurement à cette circonstance spécifique). Il en est de même pour les répertoires des berceuses et des chants à moudre dont l'exécution est quotidienne.

musicale renvoie à une « texture » timbrique qui fonde son identité sonore. A cet égard, toutes les communautés qui vivent dans les Monts Mandara appliquent le même principe quant à l'articulation entre musique et contexte⁷. Toutefois, la fonction symbolique attachée à chaque formation instrumentale ou voco-instrumentale est culturellement déterminée et constitue de ce fait une spécificité identitaire du patrimoine musical de chaque communauté.

Pour ne citer que quelques termes de comparaison concernant les deux types d'instruments parmi les plus répandus dans toute la région (les flûtes réservées aux femmes et leur correspondance masculine), nous avons synthétisé ci-dessous (cf. tableau 2) les relations qui prévalent entre ces instruments et la période du cycle du mil qu'ils accompagnent dans plusieurs communautés. Les parentés linguistiques relatives à leur dénomination n'impliquent pas de corrélation avec leur fonction : dénomination, fonction symbolique, période de jeu, facture et ethnie constituent cinq paramètres dont la combinaison contribue à définir une identité musicale particulière.



Fig. 1. Jeune joueur de harpe oudémé.
Photo Nathalie Fernando.

Deuil et identité : les significations de la musique

La fonction symbolique attribuée à chaque formation détermine la période durant laquelle celle-ci doit être jouée, ce qui régit conjointement les interdits temporels liés à la pratique instrumentale au cours de l'année. Seules certaines circonstances, telles que le deuil, permettent de contourner ces interdits. En effet, dans toutes les communautés, les cérémonies de deuil constituent à la fois des événements forts et des circonstances complexes où la musique doit tout particulièrement représenter l'identité sociale ou religieuse du défunt. Dans les communautés vivant en montagne, les musiciens pourront jouer des instruments dont l'usage — si l'on se fie au calendrier musical — est interdit. Dans ce cas, l'identité masculine

⁷ En revanche, les communautés qui vivent en plaine organisent généralement leurs répertoires musicaux en fonction de circonstances dont la

plupart ne sont pas directement liées au cycle agricole mais davantage à des saisons ou des rites initiatiques.


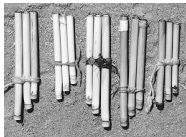



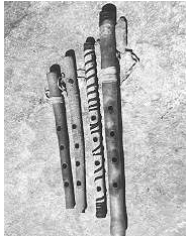
Instrument	Dénomination	Ethnie	Période de jeu
	<i>ázèlèŋ</i>	Ouldémé	Tout au long de la saison pluvieuse (à partir de fin avril), des semailles jusqu'à la coupe du mil (mi-septembre)
	<i>ázelerŋ</i>	Mouyang	De la fête de la nouvelle année (mi-juin), à la fin des récoltes du mil (fin novembre/début décembre)
	<i>tālákway</i>	Ouldémé	Du second binage (mi-juin), à la fin des récoltes du mil (fin novembre/début décembre)
	<i>øelím</i>	Mouyang	De mi-juillet (milieu saison des pluies), à la fin des récoltes du mil (fin novembre/début décembre)
	<i>øelám</i>	Mofou-Goudour	Du second sarclage (mi-juin), jusqu'à la fin du battage du mil (mi-janvier)
	<i>cālām</i>	Mofou	De la période de la maturation du mil (mi-juillet), à la fin des récoltes du mil (novembre)

Tableau 2. Étude comparative des instruments, de leur dénomination, de leur origine ethnique et de leur période de jeu pour deux types de flûtes

ou féminine de chaque instrument (évoquée plus haut) prévaudra sur sa fonction symbolique, levant momentanément l'interdit temporel lié à sa pratique. Ainsi, chez les Ouldémé, les flûtes *ázèlèŋ* seront ressorties lors des cérémonies de deuil ou de levée de deuil qui accompagnent la mort d'une femme et, à l'inverse, les flûtes *tālákway* lorsque le défunt est un homme. Les musiciens pourront aussi choisir dans le répertoire certaines pièces emblématiques.

Ainsi, la mort du chef de la pluie ouldémé requerra l'intervention de plusieurs formations instrumentales : on entendra les *àsàgàla* qui sortent lors de toutes les cérémonies de deuil (le répertoire ne comporte qu'une pièce, jouée inlassablement durant toute la première nuit qui suit le décès et durant les deux ou trois nuits suivantes) ; puis les *ázīwīlī* – spécifiquement liées à son lignage – qui feront entendre à l'occasion de sa mort une pièce extraite de leur répertoire, *ǰèk ī zīk ī zīk* (« à la façon/du/chef/des chefs ») ; et, enfin, les *tālákway*, parce que le chef de la pluie appartient à la communauté masculine ouldémé. La pièce qui sera alors jouée avec ces dernières sera typique de son village d'origine (chaque pièce du répertoire joué par les *tālákway* correspond en effet à un village ouldémé particulier, tel un hymne).

Dans les ethnies qui vivent en plaine et dont l'organisation du patrimoine musical ne fait pas référence à un cycle agraire annuel⁸, ce sont les répertoires musicaux qui ont pour fonction de symboliser l'identité du défunt et de représenter le statut social ou religieux qu'il occupait au sein de la communauté. Les Tupuri, par exemple, utilisent différents ensembles de pièces selon les étapes du rituel et selon la personnalité du défunt. Le rituel lié à la mort d'un Tupuri fait appel à des lamentations exprimées autour du cadavre avant sa mise en terre ainsi qu'à des chants et danses exécutés après l'enterrement. Les chants entourant le décès d'un homme sont des *mbākātùkwá:rè* ; pour les femmes, ce sont des *lěēlě*. Si le défunt a été un excellent guerrier ou que sa mort est survenue violemment, au cours d'une guerre interethnique, d'une agression ou d'un accident – en d'autres termes si sa mort n'est pas « naturelle » – on chantera, en sus, des *ǰīŋ jāw* (« chants de guerre »). De plus, s'il a été initié dans son enfance, ses anciens compagnons d'initiation chanteront, à l'écart du village, les *ǰīŋ gdonī* – qu'ils auront appris dans le camp d'initiation et qu'ils sont seuls à connaître.

Le schéma 2 résume les répertoires en présence lors d'une cérémonie de deuil tupuri.

Dans ce dernier cas de figure, la musique est essentiellement vocale et chantée par des hommes lorsque le défunt est un homme et des femmes lorsque le décès touche la communauté féminine. Cependant, comme dans la montagne où chaque formation produit un timbre différent, chaque répertoire est distinct par la nature de l'effectif qui doit l'exécuter ou par la structure des chants qui le

⁸ Cf. note 6 *supra*.

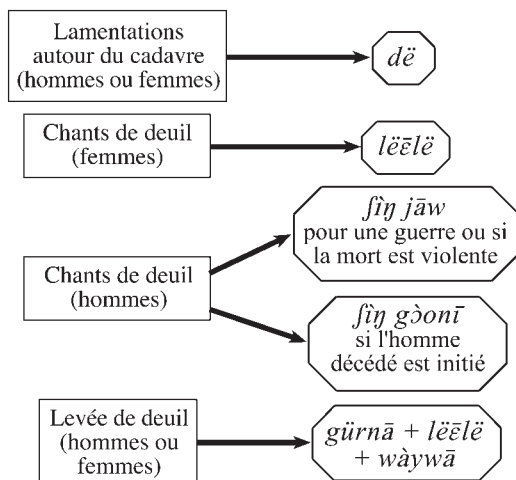


Schéma 2. Répertoires musicaux liés aux cérémonies de deuil chez les Tupuri

composent. Il est en effet quasi-systématique – dans la plaine, comme dans la montagne cette fois – que la musique porte en elle-même les traits formels qui distinguent chaque répertoire et qui corroborent ainsi le fait que chacun d'eux se trouve spécifiquement lié à telle ou telle circonstance.

Du symbolique à la structure musicale

Revenons quelques instants au patrimoine musical ouldémé afin d'illustrer ce dernier point. Le tableau 3 confronte les formations en usage (avec leur dénomination) – les photos permettant de rappeler leur facture –, les procédés compositionnels⁹ mis en œuvre par ces dernières pour exécuter le répertoire qui leur est attaché, leur contexte d'exécution – multiples dans de rares cas¹⁰ – ainsi que leur fonction symbolique. Il laisse ainsi apparaître, pour chaque combinaison formation/répertoire, ce que l'on pourrait appeler une « identité contextuelle » et une

⁹ Ces derniers ont été analysés à partir du modèle compositionnel que l'on a recueilli auprès des musiciens. Il constitue pour eux une référence mentale dont seule la mise au jour permet de déterminer la nature des procédés compositionnels masqués par de multiples variations lors de la performance (cf. Arom, 1985 : 398-399). Rappelons également qu'un modèle ne se mani-

feste pas sous une forme qui serait unique et définitive. Il est soumis, lui aussi, à des variations selon l'exécutant. Toutefois, la confrontation des différents modèles obtenus pour une même pièce révèle un profil prototypique commun.

¹⁰ Lorsque les circonstances permettent de contourner les interdits liés au cycle agraire.

«identité formelle» qui se corroborent et qui, conjointement, distinguent chaque couple ainsi formé de tous les autres.

Toutes les combinaisons associant l'effectif instrumental, la facture des instruments qui le composent, les circonstances d'exécution et la fonction symbolique de cet effectif, ainsi que les procédés compositionnels qu'il met en œuvre pour exécuter le répertoire qui lui est propre, sont différentes. Toutefois, on retrouve deux procédés compositionnels identiques pour deux formations différentes (cf. les ensembles de flûtes *āmbélēḡ gwàrà* et *dènènà*), de même que deux contextes d'exécution similaires pour deux formations tout aussi différentes (cf. les mêmes *dènènà* et la harpe *kwērāndà*). Étant donné la logique sur laquelle repose l'organisation contextuelle du patrimoine musical oudémé, on peut être amené à se demander si l'ensemble *dènènà* ne constituerait pas un «intrus».

Une enquête auprès des communautés alentour révèle en effet que ce type de flûtes existe également chez les Mouyang, proches voisins des Ouldémé. Interrogés en retour, les Ouldémé avouent sans détour avoir «copié ces flûtes chez leurs frères mouyang», ces derniers étant par ailleurs parfaitement informés de l'existence de cette copie conforme de l'autre côté de la montagne. Les Ouldémé n'ont d'ailleurs pas seulement emprunté l'instrument. Ils ont reproduit l'une des pièces attachée à son répertoire.

Au titre des constructions identitaires, il est particulièrement intéressant d'analyser la façon dont les Ouldémé ont «coloré» tant l'effectif instrumental que la musique à l'image de leur propre identité musicale, et comment ils se sont ainsi réapproprié ce patrimoine étranger.

Tout d'abord, la formation instrumentale a été renommée: alors que les Mouyang l'appellent *tʃitʃek ga háf* («nom propre/en/bois»), on la trouve sous le nom de *dènènà* (nom propre) chez les Ouldémé. Comme l'on pouvait s'y attendre, sa fonction a également changé: les Ouldémé l'utilisent pour se divertir durant la saison sèche, alors que les Mouyang en jouent durant la période des récoltes, en parcourant les sentes qui traversent la montagne et les conduisent des champs au village. Il est en effet fréquent, pour ne pas dire quasi-systématique, qu'une formation qui a été détournée de son usage habituel perde sa fonction symbolique originelle et s'en voie attribuer une autre¹¹. Enfin, la pièce qui a fait l'objet d'un emprunt a, elle aussi, été renommée: elle porte le nom de *tʃitʃek ma baz xáy* («flûtes/pour/couper/le mil») chez les Mouyang, et celui, tout à fait significatif de son origine culturelle, de *fèk ī mùyànḡ* («à la façon des Mouyang») chez les Ouldémé. Maintenant, examinons de plus près la polyphonie que ces deux formations produisent.

¹¹ Il en va de même lorsque ce phénomène touche un répertoire musical et/ou se produit au sein d'une même communauté. Lorsque des circonstances n'ont plus lieu d'être — telles la chasse à l'éléphant ou encore l'initiation qui ont toutes

deux fait l'objet d'une censure officielle dans certains pays d'Afrique centrale —, la musique est souvent conservée, mais jouée dans un contexte qui n'a plus la même signification.







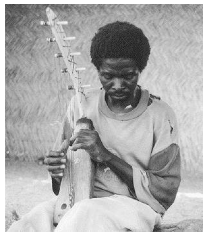
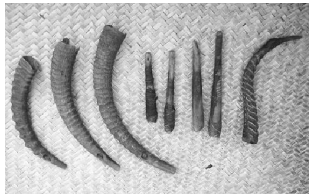


Photos des formations instrumentales	Dénomination	Description de l'effectif	Période de jeu et/ou fonction «identité contextuelle»	Procédé compositionnel «identité formelle»
	<i>wālāmātáyà</i>	Voix de femmes, 3 tambours cylindriques de taille différente et 3 tambours à tension variable joués par les hommes	Fête de la nouvelle année et mariage	Chant féminin soliste répons sous-tendu par une polyrythmie
	<i>āmbélēŋ gwàrà</i>	3 flûtes en argile à 3 trous de jeu Jouées par les jeunes hommes restés célibataires	Débroussaillage des champs	Plurilinéarité quasi-monodique
	<i>āzīwili</i>	9 flûtes en bambou sans trou de jeu Attachées au lignage du chef de la pluie et jouées par les hommes	Sacrifices propitiatoires effectués chez le chef de la pluie pour «implorer» l'arrivée de la saison pluvieuse Période des semences Mort du chef de la pluie	Polyphonie en hoquet sans variation
	<i>tālákway</i>	3 flûtes en écorce d'arbre à 3 trous de jeu Jouées par les hommes, notamment les jeunes	Saison des pluies jusqu'à la fin des récoltes, accompagne la maturation des épis de mil Période des fiançailles	Polyphonie en contrepoint
	<i>āzèlèŋ</i>	10 flûtes en roseau sans trou de jeu Jouées par les femmes, notamment les jeunes	Saison des pluies jusqu'à la coupe du mil Période des fiançailles	Polyphonie en hoquet voco-instrumental

Tableau 3.

«Identité contextuelle» et «identité formelle» des couples formations instrumentales - répertoires

Photos des formations instrumentales	Dénomination	Description de l'effectif	Période de jeu et/ou fonction «identité contextuelle»	Procédé compositionnel «identité formelle»
	<i>dènènà</i>	3 flûtes en bois à 3 trous de jeu Jouées par les hommes	Après les récoltes Début de la saison sèche Divertissement	Plurilinéarité quasi-monodique
	<i>kwērāndà</i>	Harpe penta-corde avec mir-liton sur la peau Jouées par les hommes	Saison sèche Divertissement	Monodie instrumentale
	<i>àsàgàlà</i>	5 flûtes en bois ou corne avec et sans trou de jeu, 3 trompes, un tambour cylindrique Joués par les hommes	Cérémonies de deuil pour les hommes et femmes de la communauté	Polyphonie en hoquet avec variations
	<i>ā dēmél / ī hūmbà</i>	Voix de femmes sous-tendues par le va et vient de la pierre à moudre sur la meule dormante	Préparation de la farine Toute l'année	Soliste/ répons
	Non nommé	Voix de femme soliste	Berceuse	Monodie vocale

échelle  $\text{♩} = 180$

10 *médé* 

təlāw təlāw 

ngolí ngolí 

11 





12 





13 





14 





Exemple musical 1.

Pièce *tʃitʃèk ma baz xáy* (extrait), jouée avec les flûtes *tʃitʃèk ga háf* Mouyang.

La transcription de la pièce *tfitfèk ma baz xáy* (cf. l'exemple musical 1, qui présente les cycles 10 à 14¹²) montre une polyphonie en contrepoint à trois voix relativement peu dense et peu variée. L'échelle comporte sept notes dont deux correspondent au même degré au sein de l'échelle pentatonique (le fa# joué par la flûte *təlāw təlāw* correspond au sol joué par la flûte *médé* et le do# aigu joué par cette dernière au ré joué à «l'octave»¹³ inférieure par la flûte *ngolí ngolí*).

La version oudémé, qui fait également état d'une polyphonie relativement dépouillée où les trois voix sont indépendantes, apparaît toutefois comme une autre pièce (cf. exemple musical 2). Contrairement à l'ensemble de flûtes mouyang, chaque instrument de l'ensemble oudémé est désigné par un terme relatif à sa taille et à sa tessiture : *wār* «l'enfant, le petit», *ī dāmbà* «le moyen, celui du milieu», *ālēhē* «l'aîné, le plus grand». De la même façon, en revanche, l'échelle propose deux réalisations d'un même degré (le ré joué par la flûte *ālēhē* correspond au mib joué par *ī dāmbà*). La transcription ci-dessous fait état des cycles 10 à 14.

Les musiciens oudémé n'ayant pas bénéficié d'un apprentissage de la pièce au sein de la communauté mouyang et l'ayant copié «d'oreille», ne connaissent ni les processus de réalisation polyphonique qui conduisent à la polyphonie mouyang, ni le modèle mental auquel ces derniers se réfèrent lors de la performance. Or, malgré leur différence acoustique indéniable, les deux versions sont identifiées, de part et d'autre des frontières culturelles, comme étant équivalentes et correspondant «à la même pièce». Où se niche alors l'identité formelle de cette entité musicale faisant l'objet de deux versions différentes ? L'analyse du modèle devrait nous permettre de répondre à cette question. Sur notre demande, les musiciens oudémé et mouyang ont rejoué la pièce en supprimant un maximum de variations. Ils ont alors réalisé deux versions épurées qui dévoilent la «charpente» de l'orchestration instrumentale (cf. ci-dessous, les exemples musicaux 3 et 4).

Le modèle instrumental produit par les Mouyang confirme l'aspect polyphonique de la performance sous le mode de trois voix indépendantes. En revanche, la version oudémé semble, quant à elle, être à peine polyphonique — d'où le terme de «quasi-monodique» que nous avons utilisé pour qualifier le type de plurilinéarité généralement produit par cet ensemble (cf. tableau 3). Les deux parties supérieures fonctionnent selon un principe quelque peu hétérophonique qui conduit les deux voix à se rejoindre sur la même note, le fa, alors que la voix inférieure se glisse entre les silences laissés par les deux autres voix. Par ailleurs, les Ouldémé ont inversé le rôle des deux voix inférieures : la voix *ālēhē* comporte des motifs exprimés dans la version mouyang par la voix *təlāw təlāw* (notés A et B sur les

¹² Le numéro de cycle est précisé à titre indicatif. Ces musiques étant cycliques et fondées sur des *ostinati* à variations, elles n'ont pas réellement un début «type» ni une fin préétablie qui ressemblerait à une cadence dans la musique occidentale.

Le début du cycle est toutefois déterminé en fonction de l'*incipit* du chant qui sous-tend ou se superpose à la partie instrumentale.

¹³ Dans ces traditions musicales, l'échelle n'est pas tempérée.

échelle  $\text{♩} = 162$

10
wār 
ī dāmbā 
āḥēhē 

11 



12 



13 



14 



Exemple musical 2.

Pièce *jék ī mùyàn* (extrait), jouée avec les flûtes *dènènà* oudémé.

échelle  $\text{♩} = 180$

médé 

təlāw təlāw 

ngolí ngolí 

Exemple musical 3.

«Modèle» de la pièce *tʃitʃèk ma baz xáy*, joué avec les flûtes *tʃitʃek ga háf* mouyang.

échelle  $\text{♩} = 162$

wār 


ī dāmbà 

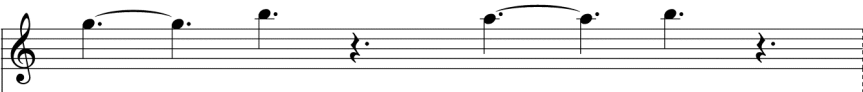
āḷéhē 


Exemple musical 4.


«Modèle» de la pièce *ʃèk ī mùyàḡ*, joué avec les flûtes *dènènà* oudémé.

transcriptions ci-dessous, cf. exemples musicaux 5 et 6) et la voix *ī dāmbà* reproduit à quelques détails près la voix *ngolí ngolí* mouyang (motif C sur les mêmes transcriptions). La voix supérieure semble résulter d'une pure invention visant sans doute à restituer le plus fidèlement possible les effets polyphoniques produits par la version originale. L'identité formelle de la pièce réside donc en de petits motifs distribués en des points temporels précis de la structure plurilinéaire, peu importe alors la partie instrumentale qui les prend en charge. A eux seuls, ils suffisent aux Ouldémé et aux Mouyang à identifier les deux versions comme correspondant à une même entité musicale. Si le modèle instrumental incarne l'identité formelle d'une pièce au sein d'une culture donnée, il semble qu'il puisse se réduire à des cellules mélodico-rythmiques clés lorsque la pièce franchit les frontières culturelles. On peut alors se demander pourquoi les Ouldémé ont procédé ainsi et n'ont pas tenté de reproduire exactement ce que faisait chacune des voix de la polyphonie

échelle  $\text{♩} = 180$


méde 


tālāw tālāw  B A B


ngolí ngolí  C C


Exemple musical 5.

«Modèle» de la pièce *tʃitʃèk ma baz xáy*, joué avec les flûtes *tʃitʃek ga háf* mouyang.

échelle  $\text{♩} = 180$

wār 

ī dāmbə  C C

āḷéhē  (A) B A

Exemple musical 6.

«Modèle» de la pièce *fèk ī mùyàn*, joué avec les flûtes *dènènà* oudémé.

mouyang, à partir de la performance de ces derniers. Cette seconde question trouve réponse dans l'examen de l'ensemble du patrimoine musical oudémé et des formations instrumentales qui lui sont attachées (cf. de nouveau tableau 3 *supra*): seules les flûtes *āmbélēŋ gwàrà* produisent le même type de polyphonie. De plus, les Ouldémé sont, à notre connaissance, les seuls à posséder de telles flûtes dans la région, alors que celles en bois à trois trous de jeu de type *dènènà* se rencontrent ailleurs dans la montagne. L'exemple 7 reproduit le modèle correspondant à l'orchestration instrumentale de l'unique pièce exécutée par les jeunes

échelle  

wār 

ī dāmbà 

āḷéhē 

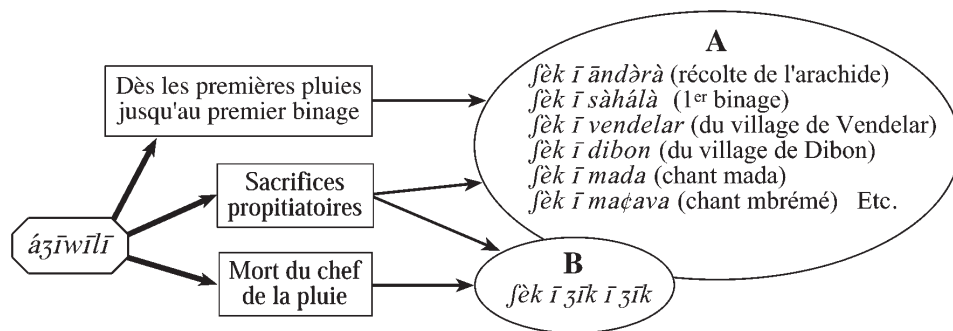
Exemple musical 7.

«Modèle» de la pièce *jèk ī āmbélēḡ gwàrà*, joué avec les flûtes *āmbélēḡ gwàrà* oudémé.

hommes célibataires auxquels les flûtes *āmbélēḡ gwàrà* sont dédiées. Ce modèle présente les mêmes caractéristiques que celui de la pièce *jèk ī mùyàḡ* joué avec les *dènènà* : les deux voix inférieures forment une hétérophonie et s'intercalent entre les silences laissés par la voix supérieure.

Afin de reproduire la polyphonie exécutée par les Mouyang dont ils ne connaissaient pas le «secret» de fabrication, les Ouldémé ont donc appliqué les procédés compositionnels qui leur étaient familiers. Ils ont identifié en ces derniers des correspondances possibles avec ce que faisaient les Mouyang en établissant un rapport «d'identité» – ou, dans un tel contexte, d'équivalence culturelle – entre deux systèmes musicaux semblables. Puis, ils ont recontextualisé un matériau musical étranger déjà structuré en lui appliquant leur propre savoir-faire. Ils l'ont ainsi réinvesti d'un sens nouveau représentatif de leur propre identité musicale.

La question identitaire est donc au cœur des emprunts musicaux interethniques. Les caractéristiques de la musique de l'Autre peuvent alors apparaître comme un potentiel constitutif pour la construction de sa propre identité. On pourrait même avancer que le principal enjeu qui sous-tend ces «transits culturels» est la préservation – et/ou l'affirmation – de la différence identitaire qui prévaut entre les cultures. Le meilleur moyen de la manifester étant alors de prendre le même objet comme référence et de le restituer sous une forme traduisant un savoir-faire spécifique – ce qui revient à marquer sa différence tout en feignant l'imitation. Par ailleurs, l'exemple ci-dessus illustre combien les lois qui président à l'organisation contextuelle du patrimoine musical sont régies par une logique culturelle dont la musique porte les traces dans ses structures les plus profondes. Un dernier cas de figure permettra de montrer avec quel raffinement les autochtones font en sorte que, par ce biais, chaque circonstance d'exécution soit musicalement unique et distincte de toutes les autres.

Schéma 3. Le répertoire des *áziwili*

échelle

♩ = 180

→ hwérérá 1

→ ēndéw 2

→ n3ērēkēk 3

→ āsāwāy 4

wōfāyá 5

→ áḷḷèrèrà 6

ndāwōgāy 7

n3èkw 8

dīṇ 9

Exemple musical 8.

Pièce *fèk ī āndàrà* (extrait), jouée aux flûtes *áziwili*.

De la subtilité dans l'art de distinguer

Revenons une dernière fois au patrimoine musical oudémé et attardons-nous sur l'ensemble de flûtes *ázīwīlī*, tout spécialement lié au chef de la pluie et à son lignage. Ce dernier est entouré d'une aura considérable au sein de la communauté. Lui seul, dit-on, détient le pouvoir de «faire venir» les pluies ou de les arrêter, ce qui a une incidence directe sur la culture du mil et, par corollaire, sur l'approvisionnement alimentaire de la population. A cette formation instrumentale correspond un répertoire musical (portant le même nom que la formation) qui se distingue de tous les autres – comme on l'a vu plus haut – par une combinaison de traits (formation instrumentale, circonstances d'exécution et procédés compositionnels mis en œuvre). Rappelons que ces flûtes peuvent être jouées dans différentes circonstances : lors des sacrifices propitiatoires effectués en toute fin de la saison sèche pour «appeler» les pluies, au moment des semailles, jusqu'au premier binage, et enfin, lors des cérémonies de deuil entourant la mort du chef de la pluie. Toutes ces circonstances, ainsi que les pièces du répertoire *ázīwīlī*, sont représentées dans le schéma 3. Les pièces de l'ensemble A sont jouées tout au long de la période durant laquelle la pratique des flûtes est autorisée ; l'unique pièce qui compose l'ensemble B est jouée dans deux circonstances. Sa connotation est visiblement négative puisqu'elle est liée aux sacrifices propitiatoires effectués chez le chef de la pluie lorsque le retard de la saison pluvieuse risque de mettre en péril les premières semences (dans ce cas, l'exécution de la pièce *jèk ī zīk ī zīk* est généralement suivie de celle de toutes les pièces de l'ensemble A) et/ou à la cérémonie de deuil organisée à la mort de celui-ci.

Les flûtes n'ont pas de trou de jeu et l'échelle est pentatonique. Toutes les pièces reposent sur un hoquet instrumental strict. Toutefois, *jèk ī zīk ī zīk* fait état d'un fonctionnement polyphonique quelque peu différent¹⁴. Pour les pièces de l'ensemble A, les parties instrumentales jouées par les quatre flûtes les plus graves sont doublées à l'octave par les quatre flûtes les plus aiguës (cf. exemples n° 8 et 9, la transcription¹⁵ des pièces *jèk ī āndèrà* et *jèk ī vendelar*).

Or, dans *jèk ī zīk ī zīk* (cf. exemple 10 pour sa transcription), les flûtes détiennent une autonomie qui implique la présence d'autant de parties constitutives que de parties instrumentales. En effet, les interventions des flûtes *ndāwāgāy* (fl. n° 7) et *ēndéw* (fl. n° 2), de même que des flûtes *nzèkw* (fl. n° 8) et *nzērēkēk* (fl. n° 3) se complètent respectivement et se suivent sur l'axe syntagmatique, alors qu'elles devraient – si l'on tient compte de la structure des autres pièces qui appartiennent au même répertoire – former doublure l'une de l'autre. Dans le registre supérieur, la flûte *hwérérá* (fl. n° 1) supprime en effet une partie des notes jouées par *ázjèrèrà* (fl. n° 6).

¹⁴ Les musiciens ne s'expriment pas explicitement sur cet aspect de la grammaire musicale.

¹⁵ Les pièces jouées par ces flûtes n'admettent aucune variation. Aussi, la transcription correspond-elle au modèle compositionnel.

♩ = 175

→ hwérérá 1

→ ēndéw 2

→ nzērēkēk 3

→ āsāwāy 4

wafāyá 5

→ áǵèrèrà 6

→ ndāwōgāy 7

→ nzèkw 8

→ diŋ 9

Exemple musical 9.

Pièce *jèk i vendelar* (extrait), jouée aux flûtes *áziwili*.

Le répertoire des *áziwili* s'oppose dans son ensemble à tous les autres répertoires du patrimoine musical oudémé. Il fait état en cela d'une identité musicale propre, définie par une combinaison de traits de nature différente (formation, circonstances d'exécution, procédés polyphoniques). Par ailleurs, les circonstances multiples dans lesquelles les flûtes interviennent possèdent, chacune, une identité musicale spécifique qui se traduit par un procédé de mise en polyphonie particulier à l'intérieur du procédé compositionnel du hoquet qui représente, quant à lui, une caractéristique partagée par toutes les pièces de ce répertoire — quelle que soit leur fonction. L'identité musicale de ce répertoire se présente en quelque sorte comme une poupée russe dont le principe d'emboîtement repose sur les caractéristiques structurelles du langage musical.

1 2 3 4 5 6

Registre aigu

Flûtes
áziwīlī

Registre grave

hwérérá 1

ēndéw 2

n̄zērēkēk 3

āsāwāy 4

wēfāyā 5

áḹèrèrà 6

ndāwāgāy 7

n̄zèkw 8

dīŋ 9

Exemple musical 10.
Pièce *jék i zik i zik* (extrait), jouée aux flûtes *áziwīlī*.

Un brin d'universel...

Les différents cas de figure que nous avons détaillés illustrent plusieurs possibilités de combinaisons des «paramètres» déclinant le triangle «Hommes-musique-identités» afin de cerner la notion d'identité musicale. Ils constituent en effet la manifestation objective de certaines de ses facettes et sont, pour la plupart, significatifs de ce que l'on est susceptible de rencontrer dans d'autres cultures du monde. Par ailleurs, ils ont permis de saisir les relations entre Homme, musique et identité et de reconstituer une partie du réseau d'objets matériels et immatériels qui, s'éclairant les uns les autres, fonctionnent comme un système complexe au service d'une construction identitaire en confrontation constante avec la

différence. Enfin, ces exemples montrent que la définition de l'identité musicale, dans son aspect le plus composite, conduit à explorer trois champs des facultés humaines qui – même si on les évoque ici séparément pour plus de clarté – se recoupent inévitablement et concourent à sa construction.

Le premier est celui de la catégorisation. Les capacités catégorielles de l'homme interviennent, entre autres, pour organiser le patrimoine musical et établir les liens culturels qui vont déterminer l'association entre musique et contexte en attribuant à chaque objet une fonction symbolique particulière. Elles régissent aussi la conception et l'identification des formes, ce qui permet notamment le reconditionnement des emprunts interethniques selon des traits culturels différents. Enfin, elles conditionnent la dénomination des instruments, des répertoires, des pièces et des circonstances.

Le deuxième champ a trait à la sémantique. Nous avons pu en effet dégager le sens que Jean-Jacques Nattiez (2004 pour la version française : 258) qualifierait d'« intrinsèque » et d'« extrinsèque » aux objets musicaux. La musique, en tant que telle, détient un caractère autoréférentiel et une signification intrinsèque liée à sa structure propre, c'est-à-dire aux modalités d'agencement de ses paramètres formels. Ce sens là repose à la fois sur les capacités humaines de l'homme à élaborer un langage musical – et la grammaire qui le régit – ainsi que sur des contraintes culturelles. De fait, la musique d'une communauté donnée revêt ce que l'on pourrait appeler une *identité organique* propre. Par ailleurs, chaque culture attribue un sens symbolique à ses objets musicaux (notamment ceux que nous avons désignés comme des « vecteurs » de l'identité musicale) en établissant leur lien avec le contexte dans lequel ils prennent place et en les parant d'une fonction spécifique. C'est ainsi que se constitue un réseau significatif entre différents pans d'une même culture, fondé sur un système de renvois entre le musical et le non musical. Il s'agirait là de *l'identité symbolique* de la musique. Enfin, nous avons vu jusqu'à quel point les caractères proprement musicaux pouvaient traduire ce réseau significatif. Aussi, sans que cela soit contradictoire, les deux univers sémiotiques de la musique – intrinsèque et extrinsèque – grâce à leur caractère autonome d'une part, et à leur relation réciproque d'autre part, forment-ils l'« identité musicale » de chaque communauté.

Quant au dernier champ, celui du cognitif, il centralise les processus plus ou moins conscients qui sont à l'œuvre pour générer des formes, les catégoriser, leur donner un sens et les impliquer dans la construction et les manifestations d'une identité musicale façonnée par la combinaison de multiples paramètres. La mise au jour des compétences d'un groupe/d'une communauté culturellement situés est donc nécessaire pour mesurer le différentiel identitaire qui sépare chaque culture musicale de toute autre.

Pour conclure, l'étude comparative des cultures montre qu'il ne semble pas y avoir de contradiction entre la singularité que peut représenter une identité musicale et la tendance – universellement partagée – à vouloir afficher cette

singularité. L'identité, qu'elle se manifeste à travers la musique ou tout autre domaine culturel, constitue l'attribut le plus précieux de l'homme et le plus indispensable à sa vie affective, individuelle, personnelle et sociale. Ses manifestations parfois implicites, de même que son caractère protéiforme, complexe et dynamique, la rendent difficilement définissable de façon univoque. C'est sans doute, ce qui a fait dire à Lévi-Strauss en son temps (1983 : 332) que l'identité existait assurément, mais sous l'idée d'un « foyer virtuel ».

Bibliographie

- ABOU Selim
2002 *L'Identité culturelle*. Collection anthropologie. Paris : PUF.
- AROM Simha
1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*. 2 vol. Paris : SELAF.
- AUBERT Laurent
2001 *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. Genève : Georg éditeur.
2005 «Le goût musical, marqueur d'identité et d'altérité», in Erica Deuber Ziegler et Geneviève Perret, dir.: *Nous autres*. Collection Tabou 2. Gollion : In Folio / Genève : Musée d'ethnographie : 137-153.
- BARTH Fredrik (éd.)
1969 *Ethnic Groups and Bondaries. The Social Organisation of Cultural Difference*. Boston : Little Brown.
- CAMILLERI Carmel
1990 *Stratégies identitaires*. Paris : PUF.
- COLOMBEL Véronique de
1986 «Instruments de musique et relations interethniques dans les monts Mandara», *Relations interethniques et culture matérielle dans le bassin du lac Tchad*, actes du III^e colloque Méga-Tchad. Paris : ORSTOM : 183-211.
- DESROCHES Monique
1999 *Musique et identité à l'île de la Réunion*. Cdrom, LRMM. Montréal : Université de Montréal.
- FERNANDO Nathalie
1999 *Patrimoines musicaux de la Province de l'Extrême-Nord du Cameroun. Conception, classification vernaculaires. Systématique*. Thèse, Université de Paris IV – Sorbonne.
- IZARD Michel
1991 Article «Culture», *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Bonte-Izard, éd. Paris : PUF : 190-192.
- LÉVI-STRAUSS Claude
1983 *L'Identité*. Séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Levi-Strauss professeur au Collège de France, 1974-1975. Paris : PUF.
- LEIBNIZ Gottfried-Wilhem
1990 [1765] *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, II, 27, édité par J. Brunschwig. Paris : GF.

LIPIANSKY Edmond-Marc

1992 *Identité et communication. L'expérience groupale*. Paris : PUF.

1998 « Comment se forme l'identité des groupes », *L'Identité. L'individu, le groupe, la société*, Jean-Claude Ruano-Borbalan (coord.). Paris : Sciences Humaines : 143-150.

MOLINO Jean

1975 « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en Jeu* XVII. Paris : Seuil : 37-62.

MUCHIELLI Alex

1986 *L'Identité*. Collection « Que-sais-je ? » Paris : PUF.

NATTIEZ Jean-Jacques

2004 La signification comme paramètre musical, *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Les savoirs musicaux*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, vol. 2. Arles : Actes-Sud / Paris : Cité de la musique : 256-289.

VIENNE Bernard

1991 Article « Identité », in Pierre Bonté et Michel Izard, éd.: *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris, PUF : 799-800.

RÉSUMÉ L'objectif de cet article est d'illustrer le concept d'identité musicale à travers quelques-unes de ses déclinaisons. L'auteur définit tout d'abord les paramètres musicaux au service de la construction identitaire et examine dans cette perspective les rapports entre homme, musique et identité. Son approche vise à reconstituer le réseau d'objets matériels et immatériels qui, s'éclairant les uns les autres, fonctionnent comme un système dynamique complexe. Conjointement, elle tente de cerner les capacités à la fois culturelles et naturelles de l'homme à produire un « langage » musical qui l'identifie, le caractérise au sein d'une communauté donnée parmi d'autres. La problématique est abordée à partir d'une étude comparative des musiques de la province de l'Extrême-Nord du Cameroun.